



Retrato (torso de hombre con traje gris) (sin fecha)
Óleo sobre tela — 74.4x62.5 cm

ISSN: 2007 - 3860
PP: 20-27

Cortés

PALABRA E IMAGEN EN EL ARTE CHICANO: BREVE ENSAYO SOBRE LA CATEGORÍA DEL RIESGO EN SU EXPRESIÓN ARTÍSTICA VISUAL

Word and image in chicano art: short essay on the risk category in their visual artistic expression

Alejandro Suárez Porras



RESUMEN. *El presente ensayo trata de presentar una visión personal del proceso de aceptación del arte chicano no sólo en los Estados Unidos, sino también entre los mexicanos que viven en México y el resto del mundo. Sobre la palabra y el sujeto chicano aún orbita toda una estela de conceptos. Usualmente vistos como delincuentes, pandilleros o figuras desarraigadas, no pertenecientes al espacio norteamericano en que habitan, una ojeada a su historia revela una condición impuesta de foráneo, de residente no acreditado, que dista mucho de constituir su realidad.*

PALABRAS CLAVE: *arte - arraigo - chicano - imagen - maginal - simbolismo.*



ABSTRACT. *This essay tries to present a personal view of the process of acceptance of chicano art not only in the United States but also between mexicans living in Mexico and the rest of the world. On the word and the chicano subject still orbits a whole trail of concepts. Usually seen as criminals, gang members or uprooted figures, non- american space they inhabit, a glance at their history reveals a foreign imposed condition, unaccredited resident, which is far from being reality.*

KEY WORDS: *art - roots - chicano - image - maginal- symbolism.*

de una pelea de pachucos y marineros en una cantina, haciendo referencia a la película *Zoom Suit* (1981), de Luis Valdez, donde sus rostros se ven acentuados y llenos de violencia, con elementos que chocan o contrastan, como por ejemplo la propaganda del Tío Sam, pósters de peleas de box, periódicos de Los Angeles Times volando, una mujer que reza en medio de la pelea, todo esto dando como resultado un marcado tremendismo.

En la narrativa de otras obras consideradas dentro del arte chicano, generalmente se manifiestan los elementos de riesgo de tipo marginal, es decir, no muy característicos de toda la comunidad norteamericana, como en la obra *Always Running: La vida loca, Gang Days in L. A.*, de Luis J. Rodríguez (1993), en la que se nos confronta con una doble imagen de persecución tanto en el título como en la obra misma, y ya desde la misma obra literaria en que se basa, manifestándose como una autobiografía, la cual pasa desde su llegada a los EEUU y todas las dificultades que un migrante latino experimenta a su llegada, como peleas de pandillas, persecuciones policíacas y/o sociales, llegando a ser una retrospectiva social del autor.

La obra literaria aborda un lenguaje sencillo y cotidiano, donde se percibe

|||||
A la cultura del mexicano no le es ajena la muerte como hecho irremediable y parece ser motivo de euforia lúdica entre la vida y la muerte, juego que se ve con felicidad, goce y placer de una forma irónica.
 |||||

nostalgia enfatizando la condición de chicano del autor, ya que se refiere a sus orígenes paternos.

LA FIESTA DE LOS LÍMITES

Hemos venido caracterizando al riesgo como categoría fundamental tanto en la concepción de vida del chicano como en su arte. Hasta este punto, dicho concepto, producto de fuerzas en tensión, se ha visto desde la óptica de la seriedad, pero no se agota en ésta. Hay también en el riesgo un matiz de alegría, macabra, cabe agregar. Históricamente, los sociólogos han cuestionado la tradición mexicana del culto a la muerte revestido de fiesta y alegría:

El europeo, para quien es una pesadilla pensar en la muerte y que no quiere que le recuerden la caducidad de la vida, se ve de pronto frente a un mundo que parece libre de esta angustia, que juega con la muerte y hasta se burla de ella... ¡Extraño mundo, actitud inconcebible! (Wertheim, 1985: 10)

A la cultura del mexicano no le es ajena la muerte como hecho irremediable

y parece ser motivo de euforia lúdica entre la vida y la muerte, juego que se ve con felicidad, goce y placer de una forma irónica, haciendo una reminiscencia prehispánica en el cotidiano vivir y que se encara con un gesto alegre:

La carga psíquica que da un tinte trágico a la existencia del mexicano, hoy como hace dos y tres mil años, no es el temor a la muerte, sino la angustia ante la vida, la conciencia de estar expuesto, y con insuficientes medios de defensa, a una vida llena de peligros, llena de esencia demoniaca (Westheim, 1985, p.11).

De tal forma vemos como el día 2 de noviembre es un elemento de cosmovisión indígena que, a pesar de no conocer bien, siempre se ve manifestado en la tradición del chicano, elementos que de forma constante se perciben en la gran mayoría de las obras pictóricas de casi cualquier manifestación del migrante que se adentra en la producción artística. Dentro de la manifestación artística audiovisual del chicano, estas obras regularmente representan un círculo de consumo e intercambio en-

tre los prejuicios morales y tradiciones. Esto lo podemos ver en documentales y/o ficciones donde de una manera sutil presentan el placer contemplativo que opera al margen de la legalidad, pero que da fuerza al chicano como comunidad representativa fuera de sus fronteras. Muchas de estas propuestas audiovisuales hacen un juego y manejo de la técnica de cámara, quizás para presentar el temor de ser descubiertos o porque realmente así es vivir cotidiano en un medio ajeno al suyo.

Este estilo cinematográfico del chicano, de carácter underground en sus orígenes, manifestó una estética muy peculiar con atmósferas de tensión, percibidas muchas veces en los planos de cámara o una música muy peculiar del chicano, es decir, música alegre, juego y mezclas de baile y fiesta muy representativo de lo que se manejó en un tiempo en la conocida “época de oro del cine mexicano”; volvemos a lo mismo, reminiscencias de sus orígenes de ser mexicano.

Termino este ensayo abordando el filme *Blood In, Blood Out* (1993), del director Taylor Hackford. Esta película se ha convertido en punto de referencia, y de culto, para el cine chicano, considerada una obra maestra tanto por el guión como por la realización. Es la historia de tres jóvenes, Cruz Candela-

ria, Paco Aguilar —que son hermanos— y su primo Miklo Velka, y de las circunstancias que les llevaron por caminos distintos. Inician con las juveniles peleas de pandillas por proteger el barrio, tras un altercado en que Miklo mata a un rival, éste termina en la cárcel, uniéndose a la mafia mexicana, la Onda, mientras que Paco se vuelve detective, y Cruz, artista nato, toma el camino de las drogas.

Desde la secuencia inicial abundan las referencias al imaginario mexicano, con la presentación de una “danza macabra”, lo que, en alguna medida, anticipa al espectador el desarrollo violento de los acontecimientos, aunque también remite a un significado festivo, de carnaval: la lógica de lo carnavalesco; el carnaval es el espacio privilegiado de las transformaciones desde la óptica de la muerte, lo cual no es motivo de angustia, sino un paso necesario para el renacer de la vida.

En cierto punto de la producción, el discurso y la imagen se desligan; la palabra es representada a través de Paco y Miklo, en su lucha ideológica por definir la identidad del mexicano que vive en tierra norteamericana. Paco, ahora detective anti-drogas, no concuerda con las ideas que Miklo tiene sobre la raza y la familia, pues éste se ha convertido en parte de la mafia mexicana

de la prisión de San Quintín, la Onda. Mientras que Paco define la raza desde una perspectiva moral, desde el trabajo honesto y el esfuerzo honrado de sus paisanos, la visión de Miklo es más aguerrida y, por lo mismo, radical: para éste, la raza debe sublevarse, destruyendo a los opresores en una vuelta a la revolución, es una toma de postura en que o se gana o se pierde todo. En los personajes de Paco y Miklo se nos presenta la doble naturaleza del chicano; el primero representa a la raza, al pueblo, el otro a sí mismo; uno es el orgullo mexicano y la permanencia ante las adversidad, el otro es el odio y la destrucción del enemigo.

En Cruz, por otra parte, recae la responsabilidad de la imagen; él es el portavoz plástico del desarrollo espiritual de los protagonistas, en sus primeros cuadros se representan a los jóvenes pandilleros siempre sonrientes y alegres, como un reflejo pictórico de la actitud de los jóvenes frente a la vida; la adversidad aún no tiene un peso fustigante sobre ellos.

Pero, tras la separación de los tres muchachos y la muerte de Juanito, el hermano menor de Paco y Cruz, los cuadros de éste último adquieren un sentido trágico, abundando imágenes que aluden o representan a la muerte. Tras una pelea con Paco, Cruz rasga el



cuadro que pintaba y entrega enojado el rostro de Juanito a Paco, simbolizando la desunión que ya amenazaba la vida de éstos.

En el clímax del filme, dos acontecimientos ocurren paralelamente en la fiesta del día de muertos: Cruz es perdonado por su familia, reconciliándose con Paco, mientras que en San Quintín tiene lugar una gran matanza de las cabecillas de las pandillas rivales, dirigida por Miklo; nuevamente aparecen las dicotomías: el perdón y la permanencia del odio, la unión amorosa de la raza y la matanza del enemigo odiado; en suma, vida y muerte se enfrentan en el terreno humano, en la resolución del chicano.

Posteriormente, Cruz cita a Paco para mostrarle el último mural que pintó, en el que se aprecia a los tres jóvenes antes de la separación, como “three vatos locos”; Paco está convencido de que esa escena es sólo una fantasía, que la hermandad entre los tres

protagonistas está corrompida por las situaciones que llevaron a cada uno por caminos diferentes. En la secuencia final del filme, luego de haber atravesado por toda clase de acontecimientos, Paco y Cruz, ahora maduros, reflexionan sobre el pasado, sobre los “tres vatos locos” que solían ser, antes de que el destino les fuera adverso.

Una frase que rememora Cruz, primeramente dicha por Paco cuando jóvenes, pareciera encerrar todo el sentido del largometraje: “life’s a risk, carnal! Remember?”, y efectivamente, los protagonistas han llevado a sus últimas consecuencias esta máxima, que es a la vez, palabras emblemáticas e imagen metafórica del sentimiento más profundo del artista, y del sujeto, chicano.

A estas alturas, la categoría del riesgo, sobre la que hemos insistido en estas páginas, se nos presenta no en un sentido negativo, sino como una característica emotiva, en que se acep-

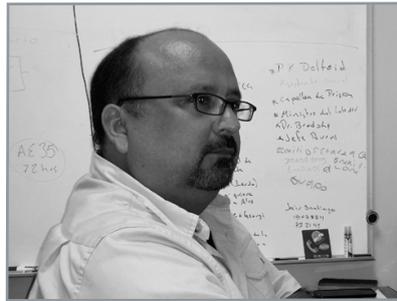
ta la muerte, que al presentarse como un personaje semejante al amigo-compadre con quien siempre hacemos bromas y aún más, como un desafío festivo:

El pueblo mexicano, en su expresión artística, ha tomado a la muerte en broma, dice Juan José Arreola. Expresa la alegría de vivir frente a la muerte, el propósito de alzarse contra ella mediante el ejercicio de los sentimientos que defienden la vida (Westheim, 1985, p. 50).

El chicano se adhiere a este sentimiento mexicano y celebra el riesgo frente a la muerte en una fiesta de situaciones-límites; está seguro que la vida, la “loca vida”, es una riesgosa danza macabra en que “¡bailamos hasta que nos morimos, ése!”.

No podemos dejar a un lado la excelente propuesta que esta corriente de arte ha dejado a lo largo de la historia, desde su aparición hasta nuestros días, es evidente que desde sus inicios

hemos visto la evolución en propuesta y calidad de no sólo estos artistas que dieron inicio a este movimiento, sino también a quienes los apoyaron y tomaron como bandera artística de otros movimientos que a la par surgen en los entornos del arte chicano.



**Alejandro Suárez
Porras**

También es evidente que por años los conservadores lo despreciaban o lo minimizaban; no es casual, entonces, que al final de la década de 1980 la corriente del “neo mexicanismo” cobra auge y el arte chicano en México empieza a considerarse objeto de estudio de forma seria y en serio.

Licenciado en Artes Visuales con acentuación en Artes Camarográficas por la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Maestría en Artes con especialidad en Difusión Cultural por la misma Universidad, actualmente cursa el último año de Doctorado en Artes y Humanidades por el Centro de Investigaciones en Ciencias, Artes y Humanidades de Monterrey (CICAHM). Ha realizado guiones de documentales para el Museo de Linares producido por MVS para proyección en el mismo Museo, para el Municipio de Montemorelos (en proceso), realizador de varios cortometrajes y docente en los programas de Licenciatura y Posgrado de la Universidad de Montemorelos, Universidad Regiomontana y Universidad Autónoma de Nuevo León, y actualmente coordinador de la Licenciatura en Lenguaje y Producción Audiovisual de la UANL. Sus líneas de investigación son acerca de los Estudios Visuales, en particular estudios sobre cine.



REFERENCIAS

BRUCE-NOVOA, JUAN (1999). *La literatura chicana a través de sus autores. México: Siglo XXI editores.*
 MARTÍN-RODRÍGUEZ, MANUEL M.(1995). *La voz urgente. Antología de literatura chicana en español. Madrid: Editorial Fundamentos.*
 WESTHEIM, PAUL (1985). *La calavera. México: Fondo de Cultura Económica/SEP, 1985.*

Recibido: febrero 2015

Aceptado: abril 2015